Împotriva automatelor. Eseu despre metafizica teatrului

De aproape un secol, teatrul a devenit un capitol al istoriei filosofiei, părăsind vechile sale veşminte şi încercând să camufleze ultimele rămăşiţe ale metafizicii. Nu se mai află în joc doar istoria unor personaje mai mult sau mai puţin arbitrare, patimile pasiunii ori dramele conştiinţei. Rolurile principale încep să fie deţinute de marile probleme ale existenţei şi de rezolvările care le pot fi propuse. Realitatea cotidiană e tot mai mult evacuată din orizontul teatralităţii, fiind înlocuită cu ceea ce am putea să numim, pe urmele fenomenologilor, «atitudinea anti-naturală». Nu mai poate să fie vorba despre o reflectare a vieţii, despre reproducerea acelor situaţii şi gesturi pe care le ştim din experienţa noastră zilnică. Teatrul devine o căutare a sensului vieţii, o provocare la adresa tabieturilor şi platitudinilor, o alunecare înspre mister. Tocmai de aceea, ne-am propus să înfăţişăm în acest eseu modul în care gândesc teatrul trei dintre marii teoreticieni (şi practicieni) polonezi ai domeniului: Witkiewicz, Kantor şi Grotowski.

Stanisław Ignacy Witkiewicz (1885 – 1939) este una dintre marile personalităţi ale literaturii poloneze din secolul XX. A scris eseuri, romane, piese de teatru, tratate filosofice, dorind parcă mereu să se afle în prim-planul scenei şi să-i surprindă pe contemporanii lui prin excentricitatea ideilor şi a atitudinilor sale, trecând cu mare uşurinţă de la rolul de play-boy la acela de filosof auster, dozându-şi cu grijă dispreţul sau disperarea. Sătul de farsele istoriei, pe care le prevăzuse, de altfel, în scrierile sale, se sinucide la câteva zile după izbucnirea celui de al doilea război mondial, aflând că şi armata sovietică atacase Polonia.

Pentru el, marea primejdie care-i pândeşte pe oameni este aceea a transformării lor în nişte maşinării, în nişte automate lipsite de idei şi de sentimente, preocupate doar de bunuri materiale şi întru totul supuse unor tirani fără scrupule. Pentru că nu mai există nicio forţă redutabilă capabilă să lupte împotriva acestei tendinţe, religia transformându-se într-un simplu ritual, iar filosofia aflându-se în agonie din pricina depărtării de cercetarea misterului existenţei şi a sensului vieţii, teatrul trebuie să-şi asume un rol nou,

acela de ultimă redută a spiritului împotriva unei ideologii pe care Witkiewicz o consideră un amestec de comunism, fascism şi americanism. Teatrul are o poziţie privilegiată, fiindcă el s-a născut din misterele religioase, exprimând trăirile metafizice ale oamenilor. Chiar dacă separarea de religie s-a produs de multă vreme, trebuie să fie posibilă regăsirea unei relaţii cu transcendentul, căci menirea teatrului este «introducerea spectatorului într-o stare excepţională, de neatins în forma sa pură în decursul scurgerii zilei curente, stare emotivă de înţelegere a misterului existenţei»1. Pentru atingerea acestui obiectiv, trebuie urmărită analogia cu artele pe care Witkiewicz le socoteşte pure datorită faptului că esenţa lor este formală, adică pictura şi muzica. Acestea au de a face doar cu elemente simple şi omogene (culorile şi sunetele), în aşa fel încât operele create în cadrul lor pot să fie alcătuite în întregime din forme perfect abstracte, fără niciun fel de asociaţii cu obiectele lumii externe. Reprezentarea e abolită şi din acest motiv libertatea de mişcare a artiştilor din aceste domenii e aproape totală. Lucrurile sunt mult mai complicate în privinţa teatrului, care păstrează întotdeauna un raport destul de strâns cu realitatea, din pricină că nu poate fi imaginată o piesă alcătuită doar din sunete sau din culori, în absenţa unor personalităţi a căror evoluţie să fie urmărită de spectatori. Cu toate acestea, calea e aceeaşi, avansarea înspre *Forma Pură*.

Deşi nu există o definire clară a Formei Pure în textele lui Witkiewicz, el pare să înţeleagă prin această sintagmă o sinteză a tuturor elementelor teatrale (sunete, decoruri, mişcare scenică, rostirea frazelor, devenirea genearală în timp) în vederea obţinerii unui sens total al piesei care să nu ţină cont de criteriile obişnuite de evaluare a plauzibilităţii: «E vorba de posibilitatea *deformării perfect libere a vieţii sau a lumii fanteziei, cu scopul creării unui întreg al cărui sens ar fi definit numai printr-o construcţie interioară, pur scenică, şi nu prin cerinţele unei psihologii şi acţiuni consecvente, în conformitate cu nişte principii aparţinând vieţii, criterii putând să se*

---

[1] Stanislaw Ignacy Witkiewicz, *Introducere la teoria Formei Pure în teatru* in *Gyubal Wahazar sau labirinturile nonsesnului*, traducere de Olga Ziacik, All, Bucuresti, 1998, p. 113

refere la piese ca fiind o reproducere accentuată a vieţii [sublinierea lui Witkiewicz]. Nu ţinem neapărat ca piesa de teatru să fie lipsită de sens, ci să încetăm a ne jena de şablonul persistent al principiilor vieţii reale sau ale fantasticului. Actorul trebuie să fie un element al întregului precum culoarea roşie dintr-un tablou sau nota de bemol într-o opera muzicală dată»2.

Ţinta principală a criticilor sale este ideea potrivit căreia arta e lipsită de autonomie, depinzând întotdeauna de lumea pe care are obligaţia să o reflecte. Or, pentru el, arta (şi mai ales teatrul) e singura modalitate prin care oamenii mai pot să aibă acces la sentimentele metafizice care au dispărut din existenţa lor obişnuită. A accepta transformarea artei într-o sclavă a realităţii ar însemna renunţarea definitivă la spirit, fiindcă în acest caz valorile estetice nu ar reprezenta decât o reluare într-o altă perspectivă a valorilor cotidiene, iar individului nu i-ar mai rămâne nicio posibilitate de evaziune, trebuind să se mulţumească cu statutul său de automat. De aceea, trebuie enunţată cu multă hotărâre diferenţa ireductibilă dintre artă şi viaţă, în aşa fel încât să nu mai fie admisă transpunerea unor judecăţi de valoare din sfera vieţii în artă sau invers. Ceea ce pare total lipsit de sens din perspectiva vieţii poate să aibă o mare valoare de sugestie în teatru, cu excepţia cazului în care e vorba de simplele capricii ale unui autor care nu este în stare să se apropie de esenţa Formei Pure şi care rămâne doar la imitarea trăsăturilor sale exterioare: «La fel cum astăzi singură forma constituie conţinutul picturii şi al sculpturii, iar conţinutul obiectual, fie că aparţine lumii reale, fie celei fantastice, nu-i decât un pretext indispensabil creaţiei [...] tot astfel este posibilă o piesă de teatru în care ceea ce se întâmplă, emancipat faţă de tabloul vieţii, îl poate introduce pe spectator în starea necesară înţelegerii sentimentului metafizic, independent de faptul dacă fondul piesei este realist sau fantastic, sau dacă e o sinteza a ambelor genuri în anumite părţi individuale, fireşte dacă întreaga piesă va lua naştere din nevoia sinceră a autorului de a crea în condiţii scenice expresia unor trăiri metafizice în dimensiuni pur formale»3.

---

[2] *Ibidem*, p. 122
[3] *Ibidem*, p. 121

Convingerile sale teoretice fac din piesele lui Witkiewicz un imperiu potrivit pentru Quentin Tarantino. Cruzimi inimaginabile, scene şocante, morţi care învie, o ironie dizolvantă. El crede că doar oroarea mai are destulă putere pentru a ne zgâlţâi conştiinţele, pentru a ne smulge din starea de fiinţe domesticite cu care ne-am obişnuit. De aceea, recurge la tot ceea ce e bizar pentru a-şi surprinde spectatorii, socotind, asemenea unuia dintre personajele sale, că «măreţia în artă există doar în perversiune şi nebunie»4. Iar celor speriaţi de consecinţele unui asemenea program, el le răspunde cu superioritate în finalul eseului său consacrat Formei Pure în teatru: «Trebuie descătuşată bestia adormită, spre a vedea ce va face. Iar dacă va turba, va fi întotdeauna vreme suficientă pentru a o împuşca la timp»5.

Grotowski vede altfel lucrurile. Pentru el, la fel ca pentru Artaud, Brook sau Kantor, exista o diferenţă fundamentala între literatura dramatică, adică textul piesei de teatru, şi teatru, adică desfăşurarea concretă a spectacolului, ceea ce se petrece în faţa publicului. Dacă Witkiewicz, care era scriitor, socotea esenţial textul pentru realizarea Formei Pure, marii regizori contemporani din rândul cărora face şi parte Grotowski sunt convinşi că scriitura dramatică e doar un pretext pentru ceea ce trebuie să se întâmple pe scenă. Pentru ei, literatura e încă prea mult dominantă de grija conformităţii cu realitatea, fiind guvernată inconştient tot de bătrâna *mimesis*. Or, eforturile lor sunt îndreptate tocmai înspre înlăturarea definitivă din teatru a oricăror principii naturaliste. Fiindcă teatrul e un teritoriu al metafizicului, trebuie izgonite orice rămăşiţe ale realităţii, trebuie înlăturat tot ceea ce ţine de cotidian.

Jerzy Grotowski a creat în 1959 la Opole, un orăşel din sud-vestul Poloniei, Teatrul Laborator, care avea să se mute şase ani mai târziu la Wrocław. În cadrul acestei instituţii, care s-a consacrat cercetării în domeniul artei actorului şi a artei teatrale, el şi-a dezvoltat teoria despre «teatrul sărac», utilizând structura ei

---

[4] Stanislaw Ignacy Witkiewicz, *Nebunul şi călugăriţa* in *Teatru*, traducere de Olga Zaicik, Unitext, Bucuresti, 1998, p. 134.

[5] Idem, *Introducere in teoria Formei Pure în teatru* in *Gyubal Wahazar sau labirinturile nonsensului*, p. 128

specială, căci pe lângă spectacolele pe care le susţine, acest teatru asigură formarea actorilor şi a regizorilor, precum şi a altor persoane care au legătură cu domeniul.

Plecând de la o întrebare referitoare la specificul teatrului în raport cu filmul şi cu televiziunea, Grotowski ajunge la concluzia că acesta nu are nevoie nici de machiaj, nici de costume sau de scenografie, nici de lumini sau sunete, ba nici măcar de scenă. Singurul lucru de care e nevoie este relaţia dintre actor şi spectator. În numele acesteia, respinge noţiunea de teatru ca sinteză a unor discipline separate, socotind că un asemenea teatru, pe care el îl numeşte «bogat», produce spectacole hibride, încercând să concureze prin tehnici tot mai sofisticate filmul şi televiziunea6. Or, menirea teatrului nu e aceasta, el nu trebuie să tindă a imita cât mai fidel realitatea, ci, dimpotrivă, să o transfigureze, să o deformeze, trimiţând către altceva. Doar «teatrul sărac» e capabil de o asemenea misiune, fiindcă el se bazează în întregime pe tehnica personală a actorului, eliminând tot ceea ce este superfluu, tot cea ce ţine de crearea iluziei. El încearcă să spulbere minciuna comportamentelor noastre cotidiene, căutând să scoată la lumină nuditatea fiinţei noastre interioare. E unul dintre punctele asupra căruia Grotowski insistă în repetate rânduri, părând să ezite între o perspectivă pur etică şi una, mai adâncă, religioasă: «De ce ne priveşte arta? Pentru a depăşi prin ea propriile noastre graniţe, pentru a trece dincolo de limitele noastre, pentru a ne umple vidul, pentru a ne împlini. Ea nu este o condiţie, ci un proces în cursul căruia ceea ce este întunecat în noi devine încetul cu încetul transparent. În această luptă cu adevărul fiecăruia dintre noi, în acest efort pentru a smulge masca vieţii, teatrul, cu percepţia sa prin intermediul trupului, mi s-a părut întotdeauna un fel de provocare»7. Însă pentru a se ajunge la acest rezultat, e nevoie de actor, de arderea acestuia, de devotamentul lui necondiţionat. Prin actul său total, el poate să devină o sursă de lumină. Însă nu oricine e capabil de o asemenea performanţă, fiind gata să-şi rişte până şi echilibrul psihic doar pentru veridicitatea

---

[6] Cf. Jeezy Grotowski, *Vers un théâtre pauvre*, Editions L'Age d'Homme, Lausanne,1993, p. 17-18

[7] *Ibidem*, p. 20

trăirii sale scenice. Actorul obişnuit, pe care Grotowski îl numeşte «actor curtezan», care îşi face doar meseria, dornic să smulgă prin mijloace facile aplauzele publicului, se mărgineşte la un set de clişee şi de măşti pe care le utilizează în funcţie de necesităţi, fără a se preocupa de adevărul actului său artistic. El e asemenea unui arivist, mereu interesat de succes, însă niciodată preocupat de fiinţa sa profundă. «Teatrul sărac» nu poate să funcţioneze cu un asemenea gen de actor. Aici e nevoie de un «actor sfânt», de un ascet pregătit să sacrifice totul pentru perfecţionarea sa interioară, fără să aştepte niciun soi de răsplată pentru faptele lui. El îşi asumă toate pericolele în numele unui ideal spiritual, utilizându-şi rolul ca o trambulină graţie căreia studiază ce se ascunde sub masca sa cotidiană cu scopul de a o sacrifica, de a o expune publicului. În acest fel «spectatorul înţelege că acest gen de act este o invitaţie adresată lui însuşi pentru a face la fel şi aceasta provoacă adesea împotrivire şi indignare, fiindcă eforturile noastre cotidiene tind să ascundă adevărul despre noi înşine nu numai în faţa lumii, ci şi în faţa noastră. Încercăm să scăpăm adevărului despre noi înşine, pe când acolo suntem siliţi să ne oprim şi să ne privim mai de aproape. Ne e teamă să nu fim transformaţi în stâlpi de sare dacă ne întoarcem, aşa cum a păţit femeia lui Lot»8.

Pentru a ajunge la o asemenea performanţă, actorul nu are nevoie să adauge noi elemente tehnice artei sale, ci trebuie să încerce să elimine toate obstacolele concrete care ar putea să-i stăvilească manifestarea. El nu acumulează, ci elimină. Grotowski propune aici o analogie cu sculptura. Actorul ar trebui să descopere în el însuşi o serie de gesturi şi de forme, fără să aibă nevoie să le construiască, aşa cum se întâmplă şi în cazul sculptorului, care nu face decât să înlăture ceea ce acoperă forma, care, ca atare, există deja în interiorul blocului de piatră9. În acest scop, el trebuie să facă numeroase exerciţii, începând cu cele fizice (sărituri, relaxarea muşchilor şi a coloanei vertebrale, mima etc.), continuând cu exerciţii plastice şi exerciţii ale măştii faciale, fără a neglija antrenarea vocii, deblocarea rezonatorilor, pronunţia etc. Toate

---

[8] *Ibidem*, p. 36
[9] *Ibidem*, p. 38

acestea îl conduc pe actor la o anumită automatizare a mişcărilor, care devin fireşti, fiind realizate fără ca el să mai fie conştient de trupul său. Pe această cale, scăpând de obsesia corpului, el poate să se întoarcă înspre interiorul său, devenind astfel capabil să se descopere. Regăsim aici o temă prezentă deja la Kleist şi la Brook, o temă constantă în gândirea taoistă şi în budismul zen, şi anume aceea că raţiunea e un obstacol în calea desăvârşirii, blocând spontaneitatea şi creativitatea10.

Grotowski nu neagă că psihicul actorului său «sfânt» e pândit de pericole, însă el crede că acestuia nu i se poate întâmpla nimic dacă se dedică în întregime muncii sale. Problemele apar doar atunci când el îşi face treaba superficial, păstrându-şi masca cotidiană, fiindcă în acest caz se declanşează un conflict între mască şi adevărul său profund, iar personalitatea lui se pierde între aceste două extreme. Acelaşi lucru i se poate întâmpla şi spectatorului dacă dă dovadă de duplicitate, el părăsind locul spectacolului într-o stare de dezechilibru. Nebunia pare să fie sancţiunea care îi aşteaptă pe cei incapabili de sinceritate, pe aceia care s-au obişnuit atât de bine cu propria lor carapace, încât încercarea de a le-o smulge nu poate să se încheie decât tragic, risipindu-le minţile.

Tadeusz Kantor propune o altă analogie între teatru şi pictură, pornind de la problema perspectivei. Tradiţia picturală renascentistă, care a impus legile optice ale perspectivei, nu cunoştea decât un singur spaţiu care se impunea în întreg câmpul tabloului. Tensiunea era creată gratie acestor legi ale perspectivei şi unităţii spaţiului. Pictura abstractă modernă a descoperit şi utilizat legile unui multi-spaţiu, introducând tensiunea prin intermediul dinamicii, al energiei, punând în lumină viaţa spaţiului. La fel stau lucrurile şi în teatru, vechile orientări bazate pe coerenţa acţiunii şi pe perfecta conturare a caracterului personajelor fiind înlocuite de acelea în care tensiunea este creată prin relaţiile dintre personaje, prin direcţia diferitelor părţi ale corpului, prin distanţele dintre

---

[10] Cf. Heinrich von Kleist, *Sur le théâtre de marionnettes*, Milles et une nuits, Paris, 1995, p. 20 ; Peter Brook, *Le Diable c'est l'ennui*, Actes Sud-Papiers, Le Méjan, 1991, p. 33 ; *** , *Le bol et le bâton. 120 contes zen*, Albin Michel, Paris, 1995 ; Lie-tseu, *Le vrai classique du vide parfait*, Gallimard, Paris, 1994.

personaje, prin utilizarea unor obiecte11. Importanţa pe care o acordă Kantor tensiunii se datorează concepţiei sale speciale despre relaţia operei de artă cu spaţiul. Astfel, el se declară fascinat de «ideea se supoziţia, poate mistică sau utopică, că în fiecare operă de artă există o URMATERIE, independentă de artist, care ia singură formă şi în care trăieşte întreaga infinitate a variantelor posibile ale vieţii [...] Această URMATERIE este spaţiul»12. Or, importanţa tensiunii este dată de faptul că ea este «actorul principal al spaţiului». Pentru a o realiza, e nevoie de o modificare a raporturilor dintre actori şi obiecte. Obiectul nu mai e un accesoriu al scenei; fiind eliberat de funcţia sa vitală, el devine un concurent al actorului. El nu mai e justificat de circumstanţe exterioare, ci de el însuşi. Obiectul se smulge din indeterminarea materiei revelându-şi existenţa. Focalizarea atenţiei asupra lui creează o sferă de mister, de inexplicabil, iar instrumentul privilegiat pentru descifrarea semnificaţiei piesei devine imaginaţia, care trebuie să plece de la elementele simbolice oferite pe scenă pentru a ajunge la o altă realitate.

Actorul trebuie să facă totul pentru ca obiectul să fie vizibil, să existe, iar în cazurile cele mai radicale să constituie cu obiectul un singur organism, pe care Kantor îl numeşte bioobiect. În acest fel, se ajunge la o punere în cauză a subiectului uman, care nu-şi mai exercită cu aroganţă hegemonia asupra lumii lucrurilor, ci trebuie să devină un slujitor al acesteia, făcând eforturi pentru a o aduce în prim-plan.

Maestrul polonez e conştient că toate fenomenele artistice, chiar şi cele mai elevate, riscă să fie înghiţite de forţa atotputernică a pieţei. Refuzând să vadă în teatru un simplu obiect de consum pentru cei care caută senzaţii deosebite, el susţine caracterul irepetabil al reprezentaţiei teatrale. De aceea, spectacolele pe care le regizează nu sunt reluate ulterior. Ele sunt destinate unui anume public şi unei anumite situaţii. A le permanentiza ar însemna o abdicare de la principiile artei autentice, care trebuie să fie însoţită întotdeauna de o trăire sinceră.

---

[11] Cf. Tadeusz Kantor, *Leçons de Milan*, Actes Sud-Papiers, Le Méjan, 1990, p. 27-28
[12] *Ibidem*, p. 25

Această parcurgere în diagonală a câtorva texte ale gânditorilor polonezi preocupaţi de potenţialităţile teatrului nu permite stabilirea unor concluzii definitive (lucru pe care, de altfel, nici nu ni l-am propus), ci doar indicarea anumitor tendinţe care fac din această arta un vehicul privilegiat pentru sondarea misterului. Astfel, eforturile lor sunt îndreptate înspre configurarea unui orizont autonom al teatrului, în care să fie refuzată mediocritatea existenţei cotidiene şi să fie pus în cauză sensul existenţei, utilizând în acest scop toate mijloacele posibile, de la caracterul halucinant al acţiunii şi al desfăşurărilor scenice, de la imolarea interiorităţii actorului, până la o adevărată nouă fenomenologie a percepţiei axată pe receptarea acelei dimensiuni a obiectelor care e ignorată cotidian. Toţi au nostalgia metafizicii13, care pare să reprezinte pentru ei un spaţiu al întâlnirilor dintre filosofie, mistică, magie şi psihologia adâncurilor, un teritoriu în care pot fi puse cu adevărat marile întrebări despre esenţa omului. De aceea, deplângând dispariţia metafizicii sau, în orice caz, a metafizicii în sensul în care par ei să o înţeleagă, încearcă să transforme teatrul în ultima oază în care poate fi păstrat spiritul viu al acesteia. Povara pare să fie suportata cu greu de omul contemporan, neobişnuit cu o asemenea anvergură spirituala, transformat din ce în ce mai mult într-un simplu consumator care-şi închipuie că, pentru a se simţi cu adevărat bine, are datoria să cumpere cea mai nouă maşină sau cel mai nou televizor. Tocmai de aceea, e nevoie de stimulente puternice, de lucruri şocante care să-l smulgă din somnolenţa devenită a doua sa natură, îndemnându-l să-şi pună măcar câteva întrebări. Ei par să creadă că altfel se va împlini vorba lui Flaubert, care obişnuia să spună că un om nu e cu nimic mai mult decât un purice.

---

[13] Vezi utilizarea obsedantă a termenului « metafizică » de către Witkiewicz în piesele sale de teatru şi mai ales în romanul *Insaţietatea*, unde acesta apare aproape la fiecare pagina. Cf. Stanislaw Ignacy Witkiewicz, *L'inassouvissement*, Editions L'Age d'Homme, Lausanne, 1997.